

# VOX IMAGO

---

VERDI  
NABUCCO

NICOLA LUISOTTI  
DANIELE ABBADO  
TEATRO ALLA SCALA

## NABUCCO

---

### NABUCCO DI VERDI: GUIDA ALL'ASCOLTO

Philip Gossett

Allo stato attuale della conoscenza della straordinaria carriera artistica di Giuseppe Verdi è difficile immaginare la condizione emotiva del non più giovane compositore nel 1842. Verdi aveva ventinove anni, un'età nella quale Rossini, Donizetti e Bellini avevano già conquistato enorme reputazione (Rossini scrisse *Il barbiere di Siviglia* a ventiquattro anni). Verdi proveniva dalle Roncole, un piccolo borgo nei dintorni di una piccola città come Busseto, vicino a Parma. Il suo apprendistato musicale fu adeguato, ma certamente non eccezionale. Antonio Barezzi, un benestante protettore locale del quale avrebbe sposato la figlia, lo aiutò a intraprendere ulteriori studi a Milano, ma il musicista era troppo in là con gli anni e un pianista non sufficientemente abile per venire ammesso al conservatorio. Lezioni private e la regolare frequentazione dei teatri milanesi gli consentirono comunque di sviluppare le proprie capacità compositive e di conoscere l'opera italiana coeva. Tuttavia, ciò che poteva realisticamente aspettarsi era una carriera locale come maestro nelle istituzioni musicali bussetane.

La forza di volontà, unita a conoscenze nell'alta società di Milano e alle necessità dell'impresario Bartolomeo Merelli, gli fornirono l'opportunità di comporre un'opera seria per il Teatro alla Scala. Nel 1839 *Oberto* debuttò con discreto successo. Nel frattempo, fra l'agosto 1838 e il giugno 1840, Verdi perse la moglie e due figli, restando solo ad affrontare il fiasco della sua seconda opera, il melodramma giocoso *Un giorno di regno*, nel settembre 1840. Non perdonò mai il pubblico milanese per l'accoglienza negativa riservata a quel lavoro, come testimoniato da quanto scrisse al suo editore Tito Ricordi nel 1859: una platea che «maltrattava l'opera di un povero giovane, ammalato, stretto dal tempo, e col cuore straziato d'un orribile sventura! [...] Oh, se allora il pubblico, avesse, non applaudita, ma sopportata in silenzio quell'opera io non avrei parole sufficienti per ringraziarlo!».

Molte leggende sono sorte intorno al successivo anno e mezzo della biografia verdiana: la volontà di abbandonare il mestiere di compositore, i misteriosi legami fra il musicista e l'impresario della Scala, il crescente affetto e la stima fra Verdi e la primadonna Giuseppina Strepponi, creatrice del ruolo di Abigaille nel primo ciclo di recite del *Nabucco* e destinata a rimanere al fianco del maestro per più di cinquant'anni. E poi c'è il libretto di Temistocle Solera, infilato nel cappotto di Verdi, gettato senza cura sul tavolo della cucina e apertosi casualmente sulle parole «Va pensiero sull'ale dorate». Purtroppo manca documentazione esaustiva su questa fase della vita del compositore e solo questa abbondanza di aneddoti riempie la lacuna. L'unica certezza è che Verdi musicò il *Nabucco* di Solera, rappresentato la prima volta alla Scala il 9 marzo 1842, opera che segnò il conseguimento della maturità creativa, primo trionfo di una vita dedicata al teatro che sarebbe proseguita fino agli anni Novanta.

Solera era un personaggio intrigante, un avventuriero che viaggiò attraverso l'intera Europa. La sua biografia sarebbe un divertente argomento da mettere su carta: Vienna, l'Ungheria, l'Italia, la Spagna, dove fu perfino consigliere della regina Isabella. Non era solo un librettista, ma anche un compositore, ed era dotato di una fervente, accesa immaginazione. Disinteressato alla logicità degli intrecci e all'analisi del personaggio, era incline all'elemento storico e a quello spettacolare. In ciò fu non poco influenzato dalla tradizione del *grand opéra*, in particolare filtrata attraverso l'esperienza delle opere francesi di Rossini. *Nabucco* si basa su una *pièce* francese dallo stesso titolo, che fu peraltro tradotta e adattata in italiano. Ripercorriamo brevemente la vicenda. La sinfonia, costruita su motivi che si ascolteranno nel corso dell'opera, è seguita da quattro parti:

#### Parte I, *Gerusalemme*

N. 1. Introduzione: gli ebrei, sotto assedio da parte di Nabucco e dei babilonesi, si ritirano in preghiera.

N. 2. Recitativo [e] Cavatina Zaccaria: il profeta Zaccaria, loro guida, infonde speranza. Infatti tengono in ostaggio la figlia più giovane di Nabucco, Fenena, perciò il pontefice esorta il suo popolo ad avere fede in dio.

N. 3. Recitativo e Terzettino: l'ebreo Ismaele e Fenena si amano, ma anche Abigaille, guerriera e presunta figlia maggiore di Nabucco, è innamorata di Ismaele. Questa giunge travestita da ebrea, accompagnata dai propri soldati, e interrompe la conversazione fra Ismaele e Fenena. I tre intonano un efficace terzetto.

N. 4. Finale Parte Prima: quando giungono Nabucco e i babilonesi, Zaccaria minaccia di uccidere Fenena, ma Ismaele riesce a liberarla e Nabucco incita il suo esercito a distruggere il tempio.

### Parte II, *L'empio*

N. 5. Scena ed Aria Abigaille: la scena si sposta a Babilonia. Abigaille ha saputo di non essere figlia naturale di Nabucco, bensì di uno schiavo, e giura di arrivare a governare il regno. Intanto Nabucco, il quale prosegue la propria campagna di conquista, ha lasciato a Fenena il ruolo di reggente. Quest'ultima promette libertà per gli ebrei. Abigaille, furibonda, accetta l'invito dei sacerdoti a unirsi a loro - dopo che è stata sparsa la diceria della morte di Nabucco in battaglia - con l'intento di proclamarsi regina.

N. 6. Recitativo e Preghiera: Zaccaria e gli ebrei, prigionieri a Babilonia, pregano dio di concedere loro la libertà.

N. 7. Coro di Leviti: il coro maschile si rivolge a Ismaele, appellandolo «maledetto dal Signor». Tuttavia quando apprende che Fenena si è convertita al giudaismo, si placa.

N. 8. Finale Seconda Parte: la gioia è destinata a durare poco. La notizia della morte di Nabucco è ormai diffusa e Abigaille pretende che Fenena le consegni la corona. In quel preciso momento irrompe Nabucco, il quale dice ad Abigaille che se desidera la corona deve strapparla dal suo capo. Ma il sovrano esagera: ordina ai babilonesi e agli ebrei di venerarlo non più come re, bensì come dio. Un fulmine lo colpisce e la sua mente comincia a vaneggiare. Abigaille approfitta della situazione, afferrando la corona e proclamandosi governante di Babilonia.

### Parte III, *La profezia*

N. 9. Introduzione: Abigaille siede sul trono di Babilonia.

N. 10. Scena e Duetto [Abigaille e Nabucco]: Abigaille intende condannare a morte tutti gli ebrei, compresa la sorella Fenena. Appare Nabucco, che Abigaille inganna per ottenerne il sigillo sulla condanna. Nel momento in cui comprende le conseguenze del suo atto, il re depresso prova a rinfacciare alla figliastra la sua umile nascita, ma lei distrugge ogni prova a riguardo e ordina di imprigionare Nabucco.

N. 11. Coro e Profezia: sulle rive dell'Eufrate gli ebrei sono in catene. Qui cantano il coro «Va pensiero», dopo il quale Zaccaria profetizza la distruzione di Babilonia.

### Parte IV, *L'idolo infranto*

N. 12. Scena ed Aria di Nabucco: Nabucco vede dalla prigione Fenena condotta in catene al patibolo. Riacquista allora la ragione e prega Geova di venire in suo soccorso. Le truppe a lui fedeli giungono a liberarlo e promettono di annientare i traditori.

N. 13. Finale Ultimo: la scena cambia e mostra Fenena che si avvicina all'altare sacrificale. Sostenuta da Zaccaria, indirizza a Geova un'ultima preghiera. Improvvisamente irrompono Nabucco e i suoi guerrieri che riescono a sopraffare i soldati di Abigaille. Il vecchio sovrano esorta tutti a innalzare una preghiera di ringraziamento al dio ebreo. Giunge poi Abigaille, che, sconfitta e convertitasi a sua volta, ha assunto del veleno. Una volta spirata, Zaccaria loda il potere di Geova: Nabucco, servendolo, sarà il re dei re.

Se è difficile ipotizzare cosa *Nabucco* significasse per l'uomo Verdi nel 1842, ancor più complicato è immaginare cosa quest'opera rappresentasse per il pubblico milanese dell'epoca e come dovesse suonare alle sue orecchie. Per esempio, quali implicazioni politiche venivano correlate al lavoro nel 1842? Le recensioni coeve, soggette alla censura di stampa, nemmeno menzionarono il coro degli schiavi ebrei, quel coro che oggi, per noi, è così denso di significati nobili (la creazione dell'Italia libera e unita, il funerale di Verdi, la riapertura della Scala dopo la seconda guerra mondiale), ma anche di basso profilo (il diffuso utilizzo pubblicitario). Ebbene quella melodia corale, cantata all'unisono, il cui testo parafrasa il Salmo 137 «Sui fiumi di Babilonia», presto si impresso nello spirito italiano. E quando le parole evocano le arpe d'oro che pendono silenziose dal salice, Verdi offre armonie sublimi. La tonalità di fa diesis maggiore è inusuale e l'orchestrazione è particolare, specialmente per il modo in cui i fiati si aggiungono man mano che la frase principale si distende.

Gli spettatori milanesi del 1842 intesero davvero il lamento degli ebrei oppressi dai babilonesi come una metafora della loro stessa condizione, sottomessi com'erano alle autorità austriache? Nell'autografo del *Nabucco* si riscontra un'interessante modifica che suffraga quest'ipotesi. Non concerne «Va pensiero», bensì *l'ensemble*, non accompagnato dagli strumenti, degli ebrei vittoriosi posto verso la fine dell'opera, dove si intona la preghiera «Immenso Jeovha». Il pezzo ha avvio con i seguenti versi: «Immenso Jeovha / chi non ti sente? / Chi non è polvere / innanzi a te?». Nella sezione mediana il testo è sempre stato cantato in questa forma: «Tu spandi un'iride?... / Tutto è ridente. / Tu vibri il fulmine?... / L'uom più non è». Si noti, in particolare, la messa in musica delle parole «tutto è ridente». È pensabile una peggiore concordanza fra testo e musica? La frase melodica è quanto di meno gioioso si possa immaginare. Durante il lavoro sull'edizione critica dell'opera, curata da Roger Parker per The University of Chicago Press e Casa Ricordi (utilizzata nella presente registrazione), siamo stati in grado di svelare questo arcano. Le parole intonate originariamente da Verdi erano altre: «Spesso al tuo popolo / donasti il pianto; / ma i ceppi hai franto / se in te fidò».

Quanto più appropriato alla musicazione si rivela questo testo, con l'espressione «pianto» in luogo della lezione rivista «ridente». Queste parole sono cancellate nel manoscritto verdiano con una veemenza che suggerisce qualcosa di differente da una semplice scelta artistica. La descrizione di dio che rompe le catene del popolo prigioniero evidentemente superava quanto i governanti politici fossero disposti a sopportare. Censurato dagli austriaci oppure omesso dagli stessi Verdi e Solera per evitare problemi, il testo venne modificato.

Sarebbe stato magnifico se l'edizione critica avesse potuto semplicemente sostituire il testo tradizionale con quello originario, ma ciò non è stato fattibile: cambiando le parole, Verdi ha introdotto molte migliorie nella musica della preghiera. Gli esecutori di oggi hanno perciò tre possibilità: ripristinare le parole corrette con una musicazione impoverita; accettare il compromesso verdiano; escogitare una nuova soluzione.

Il pubblico del 1842 non nutriva alcun dubbio sul modello seguito da Verdi per presentare gli ebrei e la *grandeur* biblica del *Nabucco*: come dimostrato anni fa da Pierluigi Petrobelli, il *Moïse* scritto da Rossini nel 1827 per l'Opéra di Parigi, al cui centro sta la vicenda di Mosè e dell'esodo dall'Egitto, era ben noto agli spettatori. Per esempio *Nabucco* comincia con passaggi corali contrastanti: uno in tonalità minore nel quale gli ebrei lamentano il proprio destino; un altro nell'omologo maggiore in cui pregano per ottenere la protezione divina. *Moïse* ha avvio esattamente nella stessa maniera. Quando si riflette su come le opere giovanili di Verdi stabiliscano una nuova presenza del coro nell'opera italiana è necessario considerare che lo spettatore coevo ben conosceva il contesto da cui quell'innovazione proveniva.

Né questo è l'unico esempio possibile. Verdi utilizza in modo estensivo il coro, elemento tipico di entrambe le opere, in special modo con il ricorso a figure rapide e angolose sotto il profilo ritmico, come nel Finale Parte Prima e nel Coro di Leviti (parte II).

«Va pensiero» è seguito dalla profezia di Zaccaria, con la straordinaria evocazione del «gufo» realizzata ricorrendo ai fiati gravi. Qui Verdi strizza l'occhio a un'altra opera rossiniana, *Le siège de Corinthe*, ma ci sono altri incisi stimolanti di questo genere riservati a Zaccaria, di solito insieme al coro (si veda la cabaletta che chiude il n. 2). Tutto ciò faceva parte dello spirito 'risorgimentale', per il quale l'opera divenne nota entro il 1848.

Comunque, nel 1842, non erano solo le implicazioni politiche del lavoro ad apparire molto particolari. La stessa musica doveva essere recepita in maniera differente da come appare a noi. Non c'era *Ernani* sul quale misurare i cori patriottici; non c'era *Lady Macbeth* rispetto alla quale interpretare la ferocia di Abigaille; non c'era alcuno dei grandi duetti verdiani padre-figlia (*Amonasro-Aida*, *Rigoletto-Gilda*, *Germont-Violetta*) con i quali raffrontare l'interazione fra *Nabucco* e Abigaille. Il contesto di *Nabucco* non era costituito dalle opere che Verdi avrebbe scritto negli anni a seguire, ma dal belcanto di Bellini e Donizetti, così come dai drammi di massa di Rossini e del *grand opéra* francese.

Non si può sottovalutare la qualità belcantistica di molti passaggi vocali di *Nabucco*, ma i legami di Verdi con quella tradizione vanno oltre questa considerazione. Nel corso degli anni Quaranta il compositore aveva creato l'immagine di un artista inesorabile rispetto al fatto che la sua musica fosse eseguita esattamente come scritta. Tuttavia, quando la Scala lo informò che, in occasione di una ripresa nell'autunno 1842, il ruolo di Fenena sarebbe stato cantato da un soprano, piuttosto che da un mezzosoprano come alla *première*, Verdi stesso alterò la preghiera che la fanciulla intona prima di salire al patibolo. Infatti il musicista arrangiò questo brano per la nuova interprete, Amalia Zecchini. Nella revisione non solo rese il registro più acuto, soprattutto lavorò sull'ornamentazione, che conferisce alla musica le caratteristiche tipiche del belcanto. Se nel 1842 l'autore era disposto a ornare le linee melodiche, gli interpreti dei nostri giorni dovrebbero inserire tali fioriture? In realtà la situazione non è così semplice. Quando una nuova cantante esegui la parte alla Fenice di Venezia nella stagione di carnevale 1843, Verdi compose un pezzo del tutto differente sullo stesso testo.

Benché nelle pagine che precedono si sia sottolineata l'importanza degli aspetti corali e cerimoniali, *Nabucco* rimane un'opera di individui, alcuni dei quali più interessanti degli altri.

Fenena e Ismaele non sono così coinvolgenti, anche se assumono una funzione cruciale nella vicenda: lo sviluppo dell'immane intrigo amoroso (lo stesso vale per il *Moïse* di Rossini). Zaccaria è più un simbolo che un personaggio totalmente individuato. Perciò è necessario concentrare l'attenzione sulle due figure che meritano maggiore considerazione: Abigaille e Nabucco.

Abigaille ha sacrificato la propria femminilità al potere e alla gloria (non si dimentichi che è innamorata di Ismaele). Il suo trattamento vocale è straordinario. Si tratta di un ruolo molto difficile da cantare, come appare chiaro sin dal suo primo ingresso in scena nella parte prima, quando irrompe nel tempio, anticipando l'arrivo di Nabucco, e scopre Ismaele e Fenena a colloquio. Anche nel successivo terzettino, in un unico movimento, le viene riservato un approccio differente da quello degli altri due personaggi, per l'estrema estensione, così come per la presenza di salti, cromatismi e coloratura. In tutta l'opera è la sola a presentare questo tipo di scrittura vocale. Verdi era evidentemente coinvolto dal personaggio, come appare nella Scena ed Aria Abigaille (n. 5) che apre la parte seconda: il recitativo è il più imponente fra

quelli delle prime opere. Se l'aria è più convenzionale (un tipico cantabile seguito dalla cabaletta), la costruzione melodica è comunque grandiosa, specialmente verso la conclusione.

L'opera termina con la scena in cui Abigaille muore colta dal rimorso, caratterizzata da una linea vocale frammentata. Verdi avrebbe fatto qualcosa di simile nella scena della morte del protagonista in *Macbeth*. In *Nabucco* compare una formula d'accompagnamento per un violoncello solo e un contrabbasso solo, con arpa e con la melodia affidata al corno inglese. Il tema singhiozzante comincia in modo minore, cui seguono un'intensificazione e uno scarto verso il modo maggiore, per raggiungere in conclusione un senso di elevazione quando la protagonista si rivolge a Geova e chiede perdono.

Abigaille è il primo grande ruolo verdiano, estremamente complesso da preparare e interpretare, cui viene assegnata una forza unica. Per trovare un'altra eroina di questa portata bisognerà attendere Lady Macbeth nel 1847.

Nabucco non è un personaggio completamente realizzato come Abigaille, tuttavia presenta momenti superbi nel Finale Parte Prima e, in particolare, nel concertato centrale («Tremi gl'insani»), dopo il suo ingresso in scena e la presa di coscienza della minaccia che incombe sulla vita di Fenena. Questo è un esempio magnifico dell'abilità di Verdi nel tessere le diverse voci in un grande *ensemble*. La varietà proposta è davvero straordinaria. L'avvio con un assolo (in questo caso per Nabucco) è tipico nei concertati di Verdi. Quando le altre voci intervengono propongono idee differenziate. La sezione mediana dell'*ensemble* è la più impressionante, grazie all'assolo di Abigaille, che introduce nel pezzo vera tensione, tanto sotto il profilo armonico quanto melodico. Quindi si torna alla tonica su una melodia lirica diversa proposta da tutti. Ovviamente è collegata al materiale di base del brano, eppure suona in modo del tutto singolare. Nella fase cadenzale Abigaille torna a ergersi sugli altri.

Di estremo interesse si rivela anche il Finale Seconda Parte, con il ritorno di Nabucco a Babilonia e il 'passaggio' della corona da Fenena al padre e, infine, ad Abigaille. Compare un grande, sfarzoso *ensemble*, con indicazione agogica «Andantino» («S'appressan gl'istanti»), in forma di canone. La splendida melodia viene cantata quattro volte dai quattro solisti, a cominciare da Nabucco, e poi dal coro. A questo brano succede la dichiarazione in cui Nabucco si proclama dio. Dopo essere stato colto da un fulmine, Nabucco avvia la sezione terminale. Come realizza Verdi la pazzia del suo protagonista? Frantumando qualsiasi aspettativa melodica e strutturale. Infatti si comincia con una frase tipica per una cabaletta in tempo veloce, ma qualsiasi riferimento viene a cadere quando Nabucco attacca il suo invisibile antagonista.

Non possiamo cancellare più di centocinquanta anni di storia quando ascoltiamo *Nabucco*. Tuttavia è importante immaginare cosa l'opera dovesse significare per Verdi e il suo pubblico al tempo della prima rappresentazione. Compiere tale sforzo ci aiuta a percepire *Nabucco* non come precursore delle glorie di là da venire, non come un titolo del 'primo Verdi', ma come frutto rimarchevole di un compositore in fase di maturazione che presenta forti legami con le generazioni precedenti, così come una crescente confidenza con la forza della sua voce artistica.

Traduzione dall'inglese di Federico Fornoni